

**Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde* (1990).**

**Parcours : Crise personnelle, crise familiale**

**EXTRAIT 2. Première partie, scène 10.**

LOUIS. – Au début, ce que l'on croit  
– j'ai cru cela –  
ce qu'on croit toujours, je l'imagine,  
c'est rassurant, c'est pour avoir moins peur,  
on se répète à soi-même cette solution comme aux enfants qu'on endort,  
ce qu'on croit un instant,  
on l'espère,  
c'est que le reste du monde disparaîtra avec soi,  
que le reste du monde pourrait disparaître avec soi,  
s'éteindre, s'engloutir et ne plus me survivre.  
Tous partir avec moi et m'accompagner et ne plus jamais revenir.  
Que je les emporte et que je ne sois pas seul.

Ensuite, mais c'est plus tard-  
l'ironie est revenue, elle me rassure et me conduit à nouveau-  
ensuite, on songe, je songeai,  
on songe à voir les autres, le reste du monde, après sa mort.  
On les jugera.  
On les imagine à la parade, on les regarde, ils sont à nous maintenant, on les observe et on ne  
les aime pas beaucoup,  
les aimer trop rendrai triste et amer et ça ne doit pas être la règle.  
On les devine par avance,  
on s'amuse, je m'amusai,  
on les organise et on fait et refait l'ordre de leurs vies.  
On se voit aussi allongé, les regardant des nuages, je ne sais pas, comme dans les livres  
d'enfants,  
c'est une idée que j'ai.  
Que feront ils de moi quand je ne serai plus là ?  
On voudrait commander, régir, profiter médiocrement de leur désarroi et les mener encore un  
peu.  
On voudrait les entendre, mais je ne les entends pas, leur faire dire des bêtises définitives et  
savoir enfin ce qu'ils pensent.  
On pleure.  
On est bien.  
Je suis bien.

Parfois, c'est comme un sursaut,  
parfois, je m'agrippe encore, je deviens haineux,  
haineux et enragé,  
je fais les comptes, je me souviens.  
Je mords, il m'arrive de mordre.  
Ce que j'avais pardonné je le reprends,  
un noyé qui tuerait ses sauveteurs, je leur plonge la tête

dans la rivière,  
je vous détruis sans regret avec férocité.  
Je dis du mal.  
Je suis dans mon lit, c'est la nuit, et parce que j'ai peur,  
je ne saurais m'endormir,  
je vomis la haine.  
Elle m'apaise et m'épuise  
et cet épuisement me laissera disparaître enfin.  
Demain, je suis calme à nouveau, lent et pâle.  
Je vous tue les uns après les autres, vous ne le savez pas  
et je suis l'unique survivant,  
je mourrai le dernier.  
Je suis un meurtrier et les meurtriers ne meurent pas,  
il faudra m'abattre.  
Je pense du mal.  
Je n'aime personne,  
je ne vous ai jamais aimés, c'était des mensonges,  
je n'aime personne et je suis solitaire,  
et solitaire, je ne risque rien,  
je décide de tout,  
la Mort aussi, elle est ma décision  
et mourir vous abîme et c'est vous abîmer que je veux.  
[...]

# JL LAGARCE, *Juste la fin du monde* (1990). Parcours **crise personnelle, crise familiale**.

## Première partie, scène 10 (monologue de Louis, de “**Au début, ce que l’on croit**” à “**Je suis bien.**”

### Préalable définitionnel

Le propos de Louis est-il une **tirade**, un **monologue** ou un **soliloque** ?

La tirade serait une réplique étirée, c'est-à-dire une longue réponse approfondie d'un personnage à un autre personnage, dans une situation de dialogue, donc). Mais quel serait le seuil qui ferait passer d'une réplique à une tirade ou plus retors encore, d'une longue réplique à une courte tirade ? ici, Louis bien que seul sur scène s'en prend à sa famille, le vocatif à la seconde personne étant explicite et répété et il fonde même, à moment donné, la norme sonore à base de vélaire (“c'est vous abimer que je veux”), ce qui montre à quel point la famille influence sa volonté prétendument souveraine. Mais à d'autres moments, Louis est seul et il parle longuement tout seul ; il ne parle à personne, si ce n'est lui-même (le spectateur/lecteur étant tout de même pris à témoin de sorte que le distinguo personnage seul sur scène / ne l'étant pas ne vaut que pour la première énonciation, du point de vue des personnages entre eux bien-sûr). Là se pose la question du monologue ou bien du soliloque, les deux termes, relevant l'un de l'étymologie latine l'autre de la grecque, recouvrant littéralement la même réalité (discours, solitaire). Les deux (le *soliloque* constituant un doublon à peine postérieur au *monologue*) semblent renvoyer de toute façon à un de ces rares actes dramatiques, note P. LARTHOMAS, qui assument de rompre avec le semblant de naturel que se donne l'action scénique. Est-il en effet vraisemblable, hormis quelques situations données comme exceptionnelles (la maladie mentale, par exemple) qu'un personnage monopolise durablement la parole et s'exprime durablement sans rebond ni écho ?

On sait l'intérêt d'une **parole solitaire** qui se déploie : au plan dramatique, le monologue permet d'abord, tout comme la tirade, la narration de faits ne pouvant être montrés (du fait d'une machinerie scénique invisageable ou d'une limitation par la bienséance) ; le monologue fait alors gagner temps et efficacité dans le traitement de l'intrigue. Il favorise en outre l'approfondissement de la connaissance psychologique du personnage (ses motivations, ses intentions) : monologue émotif ou délibératif, on est au plus près de l'intériorité du personnage. La proximité avec le personnage peut donc se reposer sur le monologue. On sait ainsi que ce qu'Arnolphe, qui porte l'objectif satirique de la comédie *L'école des femmes*, doit aux monologues successifs de la pièce : MOLIERE humanise son vieux barbon en lui esquissant un destin qui confine au tragique en II, scène première ou mieux encore, en IV, scène 7. Par ricochet, il modifie aussi la tonalité de sa pièce qui de comédie féroce scabreuse prend des allures d'apprentissage de l'échec, bouleversant (un hommage aura attendu d'être vieux pour apprendre) et à la portée universelle (qui n'a pas vu un jour ses plans déjoués et qui ne s'est pas trompé de rêve ?)

On retient que le monologue serait le discours d'un personnage seul sur scène ou se croyant (de

bonne foi) seul sur scène<sup>1</sup> tandis que le soliloque consacrerait l'abolition de toute altérité dans l'espace communicationnel. Cela ne va pas sans poser problème (l'espace scénique physique et l'espace linguistique du discours et des paroles ne se valant pas !) de sorte que les spécialistes de la question divergent<sup>2</sup>. Au fond qu'est-ce qui importe ? Que le personnage barricade son expression et se retranche dans un espace où personne n'accède. Cela n'arrive en vérité jamais puisqu'il y a, au théâtre, toujours un spectateur-auditeur. Cela supposerait aussi que le personnage soit une entité homogène et constante ce qu'il n'est évidemment pas, je étant un autre particulièrement au théâtre : ainsi Léone chez KOLTES (*Combat de nègre et de chiens*, sc. 11) censée supplier Alboury entame une tirade que la névrose transforme en soliloque, Léone s'enlisant dans sa solitude face à un Alboury indifférent. On assiste alors, alors qu'au plan énonciatif il s'agit bien d'une tirade (Alboury est bien là (Léone le sait, elle cherche même à l'atteindre), à un repli sur soi de Léone comme condamnée à demeurer, faute de trouver un écho, dans son monde intérieur, donc vouée au un soliloque, lequel glisse en monologue dès lors qu'affleure une altérité psychique qui distingue la Léone primitive germanophone, de la Léone civilisée, parachutée dans le monde colonial francophone : ce processus dissociatif empêche ce qui était *tirade* de tomber définitivement du côté du *soliloque* et échoue donc dans une troisième espace, la zone intermédiaire finalement, du monologue là où on est à moitié seul, plus reclus que dans une tirade, moins reclus que dans un soliloque. Tout se passant à l'échelle d'un seul discours, c'est dire la porosité entre tirade, soliloque et monologue. Sur scène, il y avait pourtant tout au long de la scène deux personnages manifestement debout, en présence l'un de l'autre, et détenant une conscience réciproque l'un de l'autre, Alboury et Léone.

Ici, Louis n'est pas dans une tirade, puisqu'aucune autre présence de personnage n'est matérialisée sur scène. A ce compte-là, le tiraillement intérieur au personnage se traduit par une diversité énonciative selon que le personnage s'adresse ou pas aux absents par l'adresse à la deuxième personne du pluriel, avec le « vous », faisant osciller la scène entre soliloque et monologue. A ceci près qu'on va vite constater la concurrence que se font les différentes facettes de Louis, le Louis distant, le Louis rancunier, le Louis provocateur qui s'en prend à sa famille, le Louis en mal d'amour filial et fraternel. Alors, on peut parler de **monologue** puisque nous avons affaire à un personnage qui certes parle seul, mais qui **ne manque cependant pas de destinataires**, plus ou moins explicites.

### Situation de l'extrait

Venu, comme il le déclare dans le prologue, pour annoncer sa "mort prochaine et irrémédiable", Louis l'aîné de la fratrie revenu en province, le plus intellectuel et le plus autonome, pense pouvoir solder les comptes. Il fait face à son frère cadet, la sanguin Antoine, l'épouse effacée de ce dernier, Catherine, Suzanne la benjamine de la fratrie et la mère.

A ce stade la pièce, Louis a plus écouté qu'il n'a révélé : il a assisté à l'exposé généalogique maladroit de Catherine, puis a été le spectateur des doléances de Suzanne et enfin le public de sa propre mère, qui, à plusieurs reprises, a voulu, par des récits faussement anecdotiques, nous jouer la comédie d'une famille faussement harmonieuse. Ainsi Louis en est-il, presque en milieu de pièce, toujours à son projet initial irréalisé. En **scène 10**, presque au milieu de la pièce, la tension accumulée rejoint donc la frustration du spectateur : le locuteur désigné n'a toujours pas "vidé son sac".

Après une demi-pièce écoulée, Louis se rappelle-t-il encore bien ce qu'il est venu faire et ce qu'il avait dire ? N'a-t-il pas oublié son discours en chemin ?

Après toutes les doléances déjà entendues, qu'il n'avait pas soupçonnées, les revendications qui ont justifié son retour en famille tiennent-elles encore ? Ou bien n'est-il pas temps de reformuler ses prétentions ? On peut lire ce long **monologue** comme un bilan d'étape, d'autant plus que la première moitié de la pièce quasi achevée a pu déjà préciser certains enjeux : que faire de cette famille ? Pour cette famille ? Dans cette famille ?

<sup>1</sup> "Discours d'un personnage seul ou se croyant seul", selon la nuance apportée par Jacques SCHERER.

<sup>2</sup> La dissension étant particulièrement marquée entre Patrice PAVIS et Anne UBERSFELD à ce sujet. PAVIS réduit le *soliloque* à un *monologue intérieur* (quasiment un "flux de conscience") tandis qu'UBERSFELD, considérant le glissement possible entre la tirade et une parole close sur elle-même, parle de "quasi-monologue" dans le théâtre koltésien.

### Structure de la scène 10 de la première partie.

Le long monologue de Louis est séquencé, en plusieurs ensembles, de longueur croissante, et marqués par une accroche d'ordre chronologique : "Au début" / "Ensuite" / "Parfois" / "Plus tard encore" / "lorsqu'un soir" / "à nouveau".

A cela on comprend que Louis veut réécrire une histoire mise à distance de lui-même, dont il serait le narrateur, apte à baliser son récit et ardemment désireux de croire que le temps écoulé serait bénéfique à la libération progressive d'une parole. Pendant ces deux sections successives retenues ici, Louis évoque en effet sa famille à la troisième personne. Ce n'est qu'un peu plus loin qu'il s'adressera, non sans véhémence, directement à eux en recourant à la deuxième personne. Louis s'y raconte déjà deux histoires successives pour apprivoiser sa propre mort : d'abord, comme une première ébauche, mourir et faire mourir tout le monde avec soi pour ne rien sacrifier, puis deuxième version possible, mourir et surplomber les vivants dans une insolente ataraxie. Notons qu'aucun des deux scénarii ne sera jugé satisfaisant puisque plusieurs autres projections vont se succéder, **comme si Louis, s'essayant metteur en scène de sa propre mort**, tentait de nouvelles interprétations ; sauf que la pièce macabre, décidément trop mauvaise, se révèle finalement injouable. L'extrait relate ainsi tout à la fois comment on peut *tenter* de rationaliser sa propre disparition, et comment tous les discours *échouent* à rationaliser sa propre disparition.

### Projet de lecture

La teneur ambivalente de cet extrait, où le locuteur veut mettre à distance ses proches tout en les retenant, se superpose à une autre contradictoire : celle d'une parole qui dit sans dire ce qui pose la question urgente du *vouloir dire*.

Si l'on admet qu'au théâtre toute l'action est de la parole scénique, que vaut une action portée par une parole inchoative ? Pourquoi tenir autant (c'est un monologue) à une parole si laborieuse ?

La parole de Louis est précisément **une parole profondément critique**, d'abord en ce qu'elle tient en équilibre par la **crise familiale** : bien qu'abrasive (pour tous sans exception), la crise est la condition-même de la survie de cette famille : mal communiquer reste encore le meilleur demaintenir le lien (sinon quoi, le silence définitive ? A ce compte-là, il n'y aurait en première énonciation alors pas de famille, et en seconde énonciation, pas de pièce alors.

Cette parole critique oblige également le locuteur à se décider sur qui il veut être, consacrant en cela la **crise personnelle** : un stéréotype (le revenant, comme dans une tragédie antique ou un drame de KOLTES ou encore PINTER), un personnage (qui doit tomber le masque), un protagoniste (mais là, il faudrait savoir agir), ou un narrateur de soi-même qui est peut-être la position la plus viable permettant de rester dans le jeu sans véritablement appartenir totalement à la histoire qui se déroule ?

Ici, Louis joue à *theatrum mundi*, c'est-à-dire qu'il interprète sa propre comédie. A la clef, s'il y parvient à endosser ce rôle jusqu'au bout, plus encore que le droit de mourir, il y aura gagné le droit d'avoir vécu. On comprend donc qu'il s'applique particulièrement.

### Premier mouvement : jusqu'à "que je ne sois pas seul." (Lignes 1 à 12)

(l.1-8)

La première des trois phrases qui comptent cet ensemble est construite sur des mises en relief ("ce que l'on croit", "ce qu'on croit toujours", "ce qu'on croit") par des constructions pseudo-clivées : étranges mises en **exergue** un peu lourdes, qui font du sens une énigme en ce qu'il semble falloir attendre la fin de la phrase pour obtenir le second membre de l'équivalence posée et ainsi expliciter la tournure présentative "ce qu'on croit". L'intérêt de cette construction tient précisément à son ambivalence : qu'est-ce qui compte le plus ? Ce que l'on dit en premier ou ce que l'on fait attendre ? La meilleure vérité est-elle à trouver patiemment ou bien celle qui se donne d'emblée ?

Dans ce discours tortueux et ambigu, Louis ne matérialise qu'avec grand peine ces autres auxquels il voulait s'adresser parce qu'ils ne sont probablement pas l'enjeu : les autres finiront par apparaître dans le collectif flou "le reste du monde" et le pronom indéfini "tous".

**Les premières lignes (l.1-7)** laissent voir la concurrence entre la première personne du singulier

du locuteur (“j’ai cru”, “je les emporte”, “que je ne sois pas seul”) et le **pronom indéfini “on”** substitut du locuteur auquel renvoie aussi le réfléchi “soi-même” et plus loin “soi” (commandé par l’équivalent de troisième personne “on” mais qui note à quel point Louis s’est mis à distance de lui-même, peut-être pour moins souffrir) : “on croit”, “on se répète”, “on l’espère”.

Les automatismes par lesquels passe Louis, que la souffrance rendrait presque conventionnel, expliquent le fréquent recours à l’indéfini neutre qui est de loin le pronom le plus employé dans cet extrait (une demi-douzaine d’occurrences en douze lignes successives).

### (I.2)

La difficulté à avancer dans le propos tout en affirmant sa puissance de commentateur se retrouve à la seconde ligne dans l’**incise** “-j’ai cru cela-” rendue d’autant plus visible par les tirets qui encadrent l’assertion, et juste après par la nouvelle **modalisation** “je l’imagine”. Louis s’il n’avance pas dans le corps du discours, ne dit pas rien pour autant : il admet ainsi à son insu, qu’il est vraiment : moins un agissant (en ce sens, moins un protagoniste) qu’un commentateur de lui-même.

### (I.1-4)

La **tournure emphatique** (ce que l’on croit... c’est pour avoir moins peur), et en particulier dans les constructions pseudo-clivées, est une tournure terriblement révélatrice, car la grammaire met alors sur le même plan les deux membres introduites par les démonstratifs qui recouvrent deux étapes qui ne sauraient normalement, en toute logique, se confondre : on retrouve un rapport de cause (ici traduite en but) (“c’est pour avoir moins peur”) à conséquence (“ce que l’on croit”), le fait de croire découlant bien du besoin de dominer la peur. Ces tournures qui voudraient mettre en relief ne mettent plus rien en avant, et au contraire, vont jusqu’à lisser les causes et les effets, désorganisant le monde au lieu de l’expliquer.

### (I.5)

Le ton professoral de Louis qui fait *mine de* s’appuyer sur un **argument d’expérience** (fondée sur l’habitude comme en atteste et le pronom indéfini et le présent itératif, “ce que l’on croit”) et sur des leviers pédagogiques (par exemple la **comparaison** à des enfants que nous avons tous été (“comme aux enfants qu’on endort”).

La comparaison aux enfants ne surprend guère le lecteur parce que tout le monologue est très enfantin, brut et direct dans les affirmations avec des entrées transparentes, presque sans images ni sophistication lexicale (“peur”, “croire”, “partir”...), volontiers entêté (répétitif avec des reprises de termes forcenées comme “croire”, prononcé quatre fois en douze lignes) et utopique, de l’ordre du merveilleux fantasmé ou du caprice (“le reste du monde pourrait disparaître avec moi”, ce qui ne se réalise jamais).

Louis reviendra un peu plus loin à l’analogie avec le monde des enfants (“comme dans les livres d’enfants”, *infra*) ce qui est l’inverse d’un argument d’autorité : son discours est d’autant moins (auto-)persuasif. L’armature rhétorique est bien là mais elle demeure inopérante ; cela revient à nous faire distinguer ce que dit le personnage (“on veut croire”) et ce qu’il veut nous dire (*on n’y croit pas*).

### (I.2-11)

Les **épanorthoses** nombreuses (j’ai cru / je l’imagine / on l’espère ; disparaîtra / pourrait disparaître ; s’éteindre / s’engloutir ; partir avec moi / m’accompagner) qui consistent en des reprises à valeur corrective des énoncés sont ambivalentes : censément euphémistiques, du moins signes de prudence, elles appuient là où ça fait mal, finissant ainsi par insister sur ce qu’elles sont censées gommer et normaliser. Certes entre disparaître et “pouvoir disparaître”, la valeur modale de “pouvoir” (au conditionnel, qui plus est) semble atténuer l’éventualité. De même, le verbe “accompagner” plus littéraire et recherché que la tournure “partir avec moi” beaucoup plus physique. Mais de “s’éteindre” à “s’engloutir” dont les contextes d’emploi ne se valent pas, s’agit-il bien de substitution d’une réalité par une autre ou alors d’un ajout, l’absence par carbonisation étant renforcée par celle par recouvrement ? Par cette synonymie qui n’en est pas une, ce n’est pas une image de disparition mais deux que compile le locuteur.



Ce premier mouvement n'aura pas permis à Louis d'atténuer sa disparition. Dans cette épanorthose à grande échelle cette fois (toute la scène est une re-correction perpétuelle), il faut donc tenter une seconde version du scénario.

### Second mouvement : jusqu'à "Je suis bien."

Des lignes 13 à 29, Louis confirme sa position privilégiée d'observateur surplombant la scène. C'est la virtualité post-mortem qu'il se donne pour rendre son absence plus supportable : considérer ceux qui restent comme les personnages d'un spectacle dont il serait le juge impitoyable ("voir les autres" / "on les jugera") : la vie de famille, une Dionysie comme une autre?

(l. 13-21)

Après avoir amplement appliqué le filtre chrétien ("croire", "espérer") en premier mouvement, Louis renouvelle le système référentiel qu'il se donne pour fonder son **analogie** et se rendre imaginable sa propre disparition. Voilà qu'il opte pour le socle culturel gréco-romain : le jugement, la parade, l'observation, l'amusement constituent les ingrédients d'un spectacle antique.

(l.13)

"Ensuite, mais c'est plus tard-"

Comme à la section précédente, les **marqueurs temporels** peinent à se combiner, incapables de laisser leur signification s'épanouir : de même que l'adverbe "toujours" de la ligne 3 invalidait le bornage installé par "au début" (si c'est permanent, le début constitue-t-il un repère fiable?), de la même façon, les indices temporels "ensuite" et "plus tard" présentés comme des contradictions "ensuite, mais plus tard" par la conjonction "mais" qui les relie) se recouvrent, se confondent et se discréditent. Louis signale là, sans se l'avouer, que ce qui est censé baliser son discours est en train de se dissoudre, et avec tout le récit (la chronologie en étant un des constituants).

(l. 13-20)

Peu à peu, le conte (aux délimitations floues) prend le pas sur le récit mythique de soi (qui lui, serait organisé). La crispation sur le temps que l'on perd plus qu'on ne le maîtrise se lit dans la crispation sur les compléments circonstanciels, multipliés jusqu'à la saturation : "plus tard", "à nouveau", "après sa mort", "maintenant"... Le spectateur assiste à l'affolement du narrateur qui ne sait plus comment tenir le rênes de son récit.

(l. 15-22)

Autre indice, la contamination du récit par l'instance énonciative la moins personnelle, c'est-à-dire le **pronom indéfini neutre** : "on songe", "on les jugera", "on les imagine", "on les devine", "on s'amuse". Par deux fois le neutre précède le personnel : "on songe, je songeai" (l. 15) et "on s'amuse, je m'amusai", c'est dire la difficulté à s'imposer dans un discours général et diffus. Les deux propositions sont en outre, chaque fois, loin de se valoir : la généralisation vague par l'indéfini se voit conférer la force de conviction du présent d'habitude ("on songe", "on s'amuse"), quand la première personne du singulier ("je songeai", "je m'amusai") revêtissent des **valeurs aspectuelles** incompatibles entre elles : la vérité générale et pérenne (au moment de l'énoncé) ne peut pas s'entendre avec la valeur ponctuelle et le processus révolu signifié par le passé simple. Louis au moment où il croit attester d'une imitation entre l'usage et lui, révèle surtout qu'il ne peut pas emboîter le pas à l'usage ; ce qu'il a pu très brièvement exécuter est loin d'être à la hauteur de ce qui d'ordinaire, ne manque pas de s'accomplir.

(l.18-19)

La **concaténation** des lignes 18 à 19 montre que Louis s'essaie au tissage lexical et affectif, passant d'une ligne à l'autre par l'amour, au moyen du terme générique "aimer" repris tel quel, donnant l'illusion (à laquelle il voudrait croire) d'une conservation, pour ne pas dire d'une éternité du sentiment : "on ne les aime pas beaucoup" / "les aimer trop").

(l.18-22)

Le renversement quantitatif des lignes 18 à 19 fait apparaître un nouveau couac dans la logique avancée par le locuteur dans son discours : à “ne pas aimer beaucoup” ne répond pas tout à fait “aimer trop”, la première proposition montrant que l’amour se soumet encore à une échelle mesurable quand la seconde proposition, celle attestant d’un excès, d’un hors-norme, signifie qu’on est déjà sorti de la rationalisation. Ce problème de la maîtrise de la norme est confirmé par tout champ lexical de la loi : “doit”, “la règle”, “l’ordre”, “organiser”. Ici de nouveau, il y a ce que Louis *croit* dire (il maîtrise le jeu) et il y a la réalité de ce que sa langue française dit *effectivement* de son état (il ne maîtrise plus rien). Le contresens est total entre ce que l’on attend d’une langue (traduire) et ce qu’elle produit ici (non pas une approximation ni même une redondance, quiseraient des inexactitudes acceptables, mais bien un contresens intégral).

La **crise personnelle** du personnage n’est pas qu’une crise du langage, comme on l’a souvent dit à propos du théâtre lagarcien : elle est surtout, avant tout, une crise de situation du personnage, dans son propre énoncé et dans son énonciation. Ici, le démantèlement du personnage (au moment où, jouant les démiurges d’un roman encore inachevé, le fait buter contre la logique profonde de ce qu’il dit et s’entend dire, explique qu’il se cherche désespérément dans son propre discours, empruntant tous les substituts possibles pour se dire : “je”, “on”, “nous”, “moi”, “soi”.

L’**interrogative** bouleversante (en ce qu’elle est **ouverte** et non fermée) de la ligne 24 (“**Que feront-ils de moi quand je ne serai plus là?**”) est peut-être le moment où la crise personnelle s’exprime de la façon la plus honnête : le futur est admis mais dans sa forme négative (c’est une absence de futur qui attend le héros), et surtout, les sujets vont changer (“ils” prenant le relais de “je”, qui sera réduit à n’être qu’un complément (“moi”). Derrière le problème purement grammatical et fonctionnel, c’est surtout la posture philosophique du personnage qui est questionnée, sachant qu’il n’y a aucune issue pour Louis : ou être le **pronom sujet** mais dans un système négatif, donc invalide, ou bien appartenir à la suite de l’histoire qui s’accomplira, dans la phrase affirmative, mais en consentant à n’y être plus qu’**objet**.

L’**ironie** (l. 14) annoncée par le personnage devait aboutir, par un travail maïeutique de la parole, à cette interrogation (l’ironie constituant, au sens étymologique, une interrogation), qui est l’interrogation doublement fondamentale : comment penser le non-être, comment penser sa propre disparition en tant que sujet agissant, en tant que protagoniste (non sans avoir tenté, par toutes formes, par tous les substituts possibles, de se maintenir) : Louis pense enfin son hors-scène. De locuteur, il sera un objet des discours (ou des silences) des autres. Le monologue lui offre ainsi de quoi faire le deuil de lui-même, d’un certain lui-même. La crise personnelle se traduit de ce fait par une série de choix, de partis à prendre, profondément métaphysiques : être le sujet ou se percevoir objet, s’en tenir à l’affirmation ou penser la négation, assumer sa présence ou admettre son absence. C’est là un monologue, non pas affectif, mais profondément **délibératif**.

(l. 25-26)

“On voudrait commander...”

Deux modalités relationnelles sont ici d’emblée affaiblies par le **conditionnel** : le champ du pouvoir (c’est la triade “commander,” “régir”, “mener”) et le champ de la communication par le lexique de la parole “entendre/dire/ bêtise”.

Autre témoignage de la lucidité du héros, la juxtaposition improbable de données contradictoires : les “**bêtises définitives**” et “**savoir enfin**” où certes, le temps coïncide, “enfin” et “définitif” nous plaçant bien au terme d’un processus, mais pas le système de communication ici dénoncé, les bêtises des émetteurs (les membres de la famille) ne pouvant pas servir de base crédible et satisfaisante au “savoir” du récepteur (Louis). Cette prise en compte des impasses de la communication était déjà actée par la réversibilité brutale avec le renversement du même verbe affirmatif puis négatif (“**entendre/mais je ne les entends pas**”) souligné par la conjonction à valeur **adversative** qui matérialise le pivot “**mais**”.

(l.27-29)

Ce travail de patient **apprentissage** de sa disparition va provisoirement porter ses fruits, puisque le personnage admet l’impossibilité de son projet fou (on ne survit pas avec ceux qui nous survivent) par l’emploi du mode conditionnel, mode de la **virtualité**, mais aussi en ce que le personnage,



après des longues phrases accumulant les évocations verbales (suite d'infinitives aux lignes 25-26 de l'extrait), finit par s'en tenir aux lignes 27 à 29 à trois propositions courtes (termes monosyllabiques qui rompent avec le rythme déclamatoire qui précède) et surtout chaque fois, brutes (se bornant à un verbe **intransitif** en ligne 27 "on pleure", ou des **verbes d'état** "On est bien.", "Je suis bien.")

(l. 28-29)

La reprise de la structure basique sujet + verbe d'état + complément circonstanciel de manière ("On est bien.", "Je suis bien") tranche avec les empilements des constituants dans les phrases qui précèdent. L'ordre du monde semble (car c'est un résultat provisoire, la suite du monologue le prouve) retrouvé: à une phrase correspond une ligne, ou plutôt (au sens littéral) un vers, parfaitement adéquation que des Classiques n'auraient pas renié. Le mythe a fonctionné, puisque le monde est mis en récit et que ça tient.

## Conclusion

A répétition, Louis termine une section, une proposition ou une phrase par le verbe *être*, verbe philosophique fondamental : "(...) **que je ne sois pas seul.**", "**quand jeune serai plus là.**" et "**Je suis bien.**" et successivement par du subjonctif, du futur prophétique (plutôt apocalyptique ici) et de l'indicatif attestant de la réalité vécue bel et bien assumée. La **crise familiale** a servi de prétexte à l'interrogation fondamentale sur sa propre existence : le monologue a ainsi eu une vocation initiatique, le personnage ayant eu besoin de *recupérer* sa propre existence.

**La crise familiale est le catalyseur de la crise personnelle** (le retour en famille en famille bouleverse et disloque les personnages, Louis compris) **mais la crise personnelle est aussi une chance pour la crise familiale**, dans la mesure où l'interrogation de *qui on est* intensifie le conflit avec *qui on n'est pas* ; alors la crise familiale pourra-t-elle revêtir une toute autre tournure, cequels spectateur attend. Le conflit au sommet, entre les frères ennemis, ne tardera pas, et confirmera que les différences et les convergences sont les deux expressions d'**une même crise**.

La **scène 10** est donc une scène-charnière, qui, loin de n'être qu'un bilan provisoire, conditionne la suite de la pièce.

Littéralement *transitoire*, cette scène est aussi à prendre comme une étape, entre deux moments de fuite ; la scène précédente faisait apparaître le mouvement ("Où est-ce que tu vas ?", "ils reviennent toujours" tandis que la scène suivante débutera sur le rappel de l'instabilité ("Je ne suis pas arrivé", "J'ai voyagé", "je suis parti"). Louis finira d'ailleurs par quitter la scène en maintenant la métaphore du voyage : "je pars". En attendant, le personnage aura bien répété, tel un comédien consciencieux, ses "**adieux**", si l'on reprend le titre auquel LAGARCE avait d'abord songé. Mais toute la différence avec le théâtre antique est là ; dans les tragédies, pour débrouiller la situation, un dieu déboule sur scène, le *deus ex machina*. Dans le théâtre moderne et lagarcien en particulier, pour dénouer la crise qui se joue à l'échelle d'une vie, il faut savoir être homme et savoir sortir de scène. Louis est ce personnage hors-scène.